

PROVAS PARA UM RETRATO EM CORPO INTEIRO / 1978

*Um filme de José Alves Pereira, José Bogalheiro e
Pedro Massano de Amorim*

Realização e montagem: José Alves Pereira, José Bogalheiro e Pedro Massano de Amorim / **Fotografia:** Pedro Massano de Amorim / **Imagem:** Pedro Massano de Amorim, José Correia, Daniel del-Negro / **Som:** Rogério Lagos, Mário Soares / **Intérpretes:** Eugénio de Andrade, Fernando Lopes, Elvira Marques, Pauliteiros de Miranda, Conjunto de Maria Albertina, Banda do Casaco, Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta.

Produção: Equipa TV/Cinema da Secretaria de Estado da Emigração / **Produtores executivos:** Maria João Seixas, Álvaro Saldanha da Gama, José Bogalheiro, Zita Rocha, Lucinda Letria / **Cópia:** da CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA, em 16mm, cor / **Duração:** 89 minutos / **Primeira apresentação:** Novembro/Dezembro de 1977, no programa *Mosaïque* da estação de televisão francesa France 3 (FR3) / Inédito em Portugal.

Com a presença de José Alves Pereira e José Bogalheiro

No ano de 1977, a Secretaria de Estado da Emigração (S.E.E.) formou uma equipa de produção de televisão e cinema. Como o Secretário de Estado João Lima explicaria numa declaração filmada para uma das primeiras produções daquela equipa, pretendia-se assim “empenhar os emigrantes portugueses na redescoberta do Portugal pós-25 de Abril e no processo de reconstrução do país”. Da equipa original faziam parte Jorge Alves da Silva, Rita Azevedo Gomes, Jorge Loureiro e Pedro Massano de Amorim, mas as imagens que filmaram nunca chegaram a ser montadas. Após a saída de Alves da Silva, a equipa é remodelada e passa a contar com Maria João Seixas como responsável de produção perante a S.E.E.. Na mesma altura (entre Fevereiro e Março de 1977), Pedro Amorim recruta na Escola de Cinema, na qual era professor, a quase totalidade dos restantes elementos técnicos: José Lã Correia e Leonor Cintra (imagem), José Bogalheiro (produção) e José Alves Pereira (montagem). No final do ano, Jorge Loureiro e Leonor Cintra são substituídos por Daniel del-Negro (imagem) e Mário Soares (som); Rosa Coutinho Cabral entraria já durante o ano de 1978 (informações prestadas por José Alves Pereira). Uma parte dos documentários então filmados foi transmitida num programa de televisão francês, o **Mosaïque**, difundido pela France 3 (antiga ORTF) a partir do final de 1977 (alguns destes filmes foram também difundidos

pela estação alemã WDR). O programa destinava-se às comunidades de imigrantes portugueses, argelinos, tunisinos e marroquinos em França e por isso os locutores televisivos apresentavam-no em três línguas: francês, português e árabe (a “versão cinema” de **Provas...** que veremos hoje exclui estas apresentações televisivas). **Mosaïque** era constituído normalmente por documentários de dez minutos oriundos de cada um daqueles países mas, duas vezes por ano, cada país era responsável pela totalidade do programa (que durava hora e meia). As três primeiras emissões da responsabilidade da S.E.E. mostraram àquele conjunto heterogéneo de telespectadores os documentários **Imagens de Festa e Mudança**, **Provas para um retrato em corpo inteiro** (difundido entre Novembro/Dezembro de 1977) e **Lisboa, 1ª página**. Todos os documentários foram realizados pela mesma equipa de realizadores que, aquando da montagem do último filme, se desentendeu com a tutela, acusada de interferências na montagem – a versão apresentada no **Mosaïque** foi a versão da S.E.E., desautorizada pelos realizadores. A colaboração foi por isso interrompida em Abril de 1978, desencadeando-se então um processo em tribunal que se saldaria mais tarde pela entrega dos negativos dos três filmes aos autores. Entretanto, no Outono de 1978, a Equipa TV/Cinema da S.E.E. é extinta e os seus elementos são integrados na R.T.P. (à excepção de Daniel del-Negro). Os negativos estiveram desde então à guarda dos realizadores tendo sido depositados na Cinemateca em 1997. A primeira preservação dos filmes constantes daquele depósito foi apresentada pela Cinemateca Outubro de 2013, naquela que foi a primeira projecção pública do filme em Portugal.

Dos três filmes citados acima, podemos dizer que **Provas...** é provavelmente o que mais se afasta do maior paradigma de produção da época: o cinema militante de Abril. As imagens tomadas na aldeia de Fóios (concelho de Sabugal) para **Imagens de Festa e Mudança**, por exemplo, aproximam-se muito mais desse cinema de intervenção, apostado em apresentar as mudanças e os melhoramentos materiais e cívicos na vida daquela aldeia tornados possíveis graças à Revolução de Abril. Note-se, porém, que a apresentação “militante” nada tem de “simplista” e que o filme não foge aos aspectos mais contraditórios e até irónicos do PREC – como na sequência em que se percebe que o melhor momento para proceder à eleição da comissão de moradores é a saída da missa de Domingo, o acontecimento que continuava a juntar mais gente em Fóios.

Mas não é apenas pelo facto de escolher mostrar um retrato da cultura popular portuguesa em 1977 – e, fundamentalmente, das suas tradições musicais – que **Provas...** se afasta do cinema politicamente empenhado. O registo daquelas tradições também não deve necessariamente levar-nos a pensar que estamos diante de um exemplo acabado de um cinema de tendência etnográfica. A **Provas...** falta decididamente o sentido de *urgência* em relação ao real daquele outro cinema para o qual era tão importante e tão estrutural uma certa *ostensividade* do *acto de filmar*: no caso do cinema de intervenção, filmar os efeitos e as virtudes da Revolução; no caso do cinema de orientação mais etnográfica, filmar os traços de uma cultura considerada “em extinção”. Entendam-se assim, por exemplo, as sequências sobre o teatro infantil e de adultos em Fóios (do já citado **Imagens de Festa e Mudança**) onde os planos dos operadores de som e imagem no meio da assistência são pelo menos tão importantes como a própria peça de teatro. Ou ainda, num exemplo que nos serve melhor e ao encontro do qual caminhou o filme **Provas...**, a sequência do filme de Fernando Lopes **Nós por cá todos bem** (1976) na qual a preparação e a execução de um *travelling* do almoço que juntou a equipa de filmagens de Lisboa e os habitantes da Várzea dos Amarelos (Beira Litoral) assume uma importância e um protagonismo tão grandes como o próprio almoço assim filmado.

Ao contrário destes filmes, e de muitos outros do mesmo período nos quais poderia ser apontada esta urgência de mostrar o acto de filmar, **Provas...** elide qualquer presença daquele tipo. Isto porque, acima de tudo, mais do que mostrar uma representação da cultura popular, ou mostrar que se está a representar (e assim “salvar” do esquecimento) essa mesma cultura, o filme parece apostado em *pedir a sanção daquela representação àqueles que são objecto dessa mesma representação*. Por isso, no cerne da sequência de **Provas...** que documenta a primeira projecção de **Nós por cá todos bem** na aldeia onde foi filmado, a conversa de Fernando Lopes com a sua mãe pode resumir-se ao pedido de uma opinião sobre o filme. Torna-se óbvio que aquela é “a” opinião que mais importa escutar e é com uma satisfação não disfarçada que Fernando Lopes ouve dizer que “a coisa [o filme] não está mal feita”. Vem à memória uma declaração de Fernando Lopes publicada na revista *Cinéfilo* em Junho de 1974: “Se o povo é quem mais ordena, aprenda-se com o povo – e não com os seus intermediários... – o cinema que há a fazer neste País. (...) Estou pronto a partir do zero, muito humildemente do zero, e a (re)aprender a arte das imagens e dos sons.” (cit. por João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p.146; subl. meu) Na verdade, um dos poucos (o único?) realizadores que, num contexto revolucionário, pretendeu prescindir totalmente de qualquer mediação da representação do povo e do popular foi Jean-Luc Godard, num projecto que não passou disso mesmo mas no qual os meios de produção de cinema seriam entregues (após breve aprendizagem com técnicos europeus) aos próprios habitantes de uma aldeia moçambicana (o episódio é contado no documentário de Margarida Cardoso, **Kuxa Kanema** (2002)).

É aliás no decurso da mesma sequência sobre a apresentação do filme de Fernando Lopes que os realizadores de **Provas...**, em *off*, fazem a sua única intervenção ao longo de toda a obra. O tom, o conteúdo e o momento dessa intervenção tornam claro a primazia da intenção de “filmar o povo e devolver-lhe a sua imagem” (parafraseio o mote do jornal de actualidades **Kuxa Kanema** do Moçambique pós-independência que dá título ao documentário de Margarida Cardoso citado acima). Depreende-se aquele mesmo programa de intenções das várias entrevistas a grupos de música popular portuguesa ao longo do filme. A estrutura do filme leva assim o espectador através de um discurso de enumeração das várias tradições da música popular rural, de norte a sul do país (Pauliteiros/Nordeste, Desgarradas/Alentejo e Corridinho/Algarve), para em seguida apresentar grupos de origem social urbana que pretendem também eles interpretar (e mesmo compor) música popular de raízes rurais (GAC – Vozes na Luta, Banda do Casaco). Nestes últimos é notória uma preocupação em assegurar que as suas fontes de inspiração são autênticas e que a sua música merece, por isso, o estatuto de “popular”. Sanção essa que é pedida explicitamente nos seus depoimentos filmados para **Provas...** e que o próprio filme também encena através de uma justaposição dos grupos “tradicionais” aos grupos de formação mais recente (alguns deles datavam apenas, e não por acaso, de 1974).

Para estes últimos grupos, o contexto de produção cultural daquele tipo de música não era tão importante como a música em si, que viam como um objecto cultural potencialmente apropriável por todos, independentemente da sua posição social. Tal apropriação não se poderia fazer sem o recurso a uma concepção bem definida de “cultura popular”. Na cultura portuguesa, a concepção mais influente de “cultura popular” foi aquela que se impôs com os movimentos românticos e nacionalistas do final do século XIX e com os primeiros passos de uma disciplina fundada por aqueles mesmos anos – a etnografia. É o *ideário* que vê o “popular” como um fenómeno fundamentalmente *rural* e de onde estão excluídas quaisquer referências ao *trabalho* e à *cidade* (como se o “povo” não trabalhasse e não pudesse ser encontrado, e a sua

“cultura”, também nas cidades) que ainda esteve em voga durante a maior parte do século XX e que, sem surpresa de maior, encontramos retomado nestas **Provas...** – e logo desde a sua primeira sequência (a da citânia e dos Pauliteiros de Miranda). Pese embora a admirável *ideia de cinema* que ali faz cruzar planos de paisagem, elementos arquitectónicos, arte decorativa, peças arqueológicas, os próprios pauliteiros, ao mesmo tempo que se alternam planos com e sem música e som, a *ideia de país e de cultura popular* que dali resulta é ainda surpreendentemente *a-histórica* e *essencialista*. Para lá desta demonstração da ancestralidade do povo português através da sua cultura (algo que a montagem desta primeira sequência reafirma ou “argumenta” para lá de qualquer dúvida), nota-se ao longo de todo o filme uma redução da cultura popular às populações rurais, da sua actividade produtiva à execução de artesanato e uma concentração nos tempos de ócio que elide qualquer vestígio dos períodos de trabalho (e nem as sequências sobre os bordados, os fogueteiros ou a pesca conseguem inverter esta tendência).

Resulta por isso verdadeiramente desconcertante o remate lírico do filme, no qual Eugénio de Andrade lê cinco poemas de cinco poetas portugueses: Mendinho, Camões, Cesário Verde, Camilo Pessanha e Fernando Pessoa. Subitamente, irrompe neste filme a poesia portuguesa, uma tradição literária que nada tem de popular (mas que Andrade apresenta como sendo a melhor forma de concluir um filme sobre cultura popular...), e com ela a *cidade de Lisboa* e uma modernidade estética eminentemente *cosmopolita e urbana* (a Lisboa em cujas “ruas ao entardecer há tal soturnidade”, lê-se no poema de C. Verde). A mesma sensação de estranheza já tinha sido notada durante a intervenção da Banda do Casaco. Entre a música popular, a música ligeira e a “clássica”, e entre a vontade urbana de compreender e sintetizar o “popular”, somos surpreendidos quando, no anfiteatro da Fundação Gulbenkian (um local mais associado à legitimação da música “clássica”), escutamos uma canção cuja letra lamenta o analfabetismo (“é triste não saber ler/é triste não saber falar”) ao som de um solo de guitarra eléctrica.

Estes contrastes inesperados sublinham, por um lado, a construção do filme em “blocos” autónomos, realizados notoriamente por várias mãos (a unidade dos blocos Citânias/Pauliteiros e Desgarradas/Alentejo é notável e reside aí o melhor deste filme). Por outro lado, os mesmos contrastes minam activamente um ideário estabelecido sobre a “cultura popular” e introduzem uma “dúvida” e uma relativa auto-consciência em relação ao papel das mediações não-populares (urbanas e eruditas) na construção de representações da cultura popular. Esse é porventura o aspecto mais importante deste filme e é também aquilo que melhor o distingue da restante produção da época, mais apostada em *mostrar que se mostra*, ou *registar que se regista* (a cultura popular ou qualquer efeito sócio-político da Revolução). Por isso, **Provas...** pode muito provavelmente ser visto como um dos filmes que, no seu tempo, *melhor duvidou* da ausência de uma distância fundamental entre a *câmara* e o *real*.

Tiago Baptista